

University of Groningen

Oorsprong, eenvoud en natuur.

Krul, W.E.

Published in:

Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden

DOI:

[10.18352/bmgn-lchr.6669](https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.6669)

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:

2007

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Krul, W. E. (2007). Oorsprong, eenvoud en natuur. De bloeitijd van de kunstenaarskolonies, 1860-1910. *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 122(4), 564 - 584.
<https://doi.org/10.18352/bmgn-lchr.6669>

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Oorsprong, eenvoud en natuur.

De bloeitijd van de kunstenaarskolonies, 1860-1910

WESSEL KRUL

De trek naar buiten

Beeldende kunst hoort van oudsher thuis in de stad. In de stad krijgen kunstenaars hun opleiding, vinden zij hun materialen, houden zij contact met vakgenoten, blijven zij op de hoogte van veranderingen in smaak en stijl, en vooral, daar vinden zij de opdrachtgevers en kopers zonder wie zij niet kunnen bestaan. Natuurlijk is er altijd werk voor kunstenaars geweest in kerken en kloosters, paleizen en villa's op het platteland, maar zij gingen er zelf niet wonen. Zodra hun taak gereed was trokken zij verder of keerden zij terug naar een stedelijke omgeving. Er was maar één reden waarom een kunstenaar uit eigen beweging de stad zou verlaten: de studie van het landschap.

In alle perioden waarin het landschap in de kunst een rol speelde, waren schilders genoodzaakt om naar buiten te gaan en een voorraad schetsen aan te leggen, die vervolgens in het atelier konden worden bewerkt als zelfstandige voorstelling of als achtergrond van een tafereel met figuren. De overtuigende uitbeelding van de menselijke gestalte bleef het hoogst bereikbare in de kunst. Daarover bestond nauwelijks discussie. Maar van een volleerd kunstenaar werd, tenminste sedert de Renaissance, verwacht dat hij zijn figuren op een aannemelijke manier in de ruimte plaatste. Kennis van het landschap was daarom onmisbaar. En weldra begon de weergave van het landschap zich tot een, weliswaar in de theorie niet bijzonder hoog gewaardeerd, zelfstandig genre te ontwikkelen.

De lange wandelingen die Rembrandt al schetsend maakte in de omgeving van Amsterdam zijn zorgvuldig gedocumenteerd.¹ Over deze soort excursies moeten we niet al te romantisch denken. Zij hadden in hoofdzaak een pragmatische bedoeling. De interesse voor het landschap werd bij kunstenaar en liefhebber gevoed door een groot aantal overwegingen: het verzamelen van visueel materiaal, de virtuositeit van de uitbeelding, trots op ordening en eigendom, herinnering aan reizen en aan het verblijf in buitenplaatsen.² Er bestond niet het idee dat kunstenaars op het platteland meer zichzelf konden zijn dan in de stad, en tijdens hun wandelingen een oorspronkelijkheid

¹ B. Bakker, e.a., *Het landschap van Rembrandt. Wandelingen in en om Amsterdam* (Bussum, 1998); C. Vogelaar, G.J.M. Weber, ed., *Rembrandts landschappen* (Zwolle, 2006).

² Zie onder andere H. van Os, *Het eigene en het andere. Een uitje in de geschilderde natuur* (Amsterdam, 1997); W.S. Gibson, *Pleasant places. The rustic landscape from Bruegel to Ruysdael* (Berkeley, 2000). Er bestaat een langlopend debat over de vraag in hoeverre de landschapskunst van de zeventiende eeuw, met name in Nederland, religieuze connotaties heeft. Zie onder meer J. Bruyn, 'Op zoek naar een bijbelse interpretatie van zeventiende-eeuwse Nederlandse landschapsschilderijen', in: *Onze meesters van het landschap. Schilderijen uit de Gouden Eeuw* (Amsterdam, 1987) 28-64; B. Bakker, *Landschap en wereldbeeld. Van Van Eyck tot Rembrandt* (Bussum, 2004).

konden beleven die zij elders niet vonden. Rembrandt, of iedere andere zeventiende-eeuwse kunstenaar, zou verbaasd hebben opgekeken als iemand hem had voorgesteld dat hij er goed aan zou doen om zich met zijn atelier en zijn leerlingen in een dorp te vestigen.

Voor kunstenaars werd het platteland pas aantrekkelijk toen het als ‘natuur’ tegenover de stedelijke samenleving kwam te staan. Dit gebeurde in de tweede helft van de achttiende eeuw. Uit de beschouwing van de wonderen van de schepping ontstond de ervaring van de natuur als eenvoud, oorsprong en inspiratie, als voorbeeld van een onbedorven leven en als spiegel van de ontvankelijke ziel. Het verblijf op het platteland kreeg zodoende het karakter van een morele regeneratie of een terugkeer tot de bron van alle creativiteit.³ Tegelijkertijd kwam de voorliefde op voor het ‘pittoreske’ of ‘schilderachtige’. Van de kunstenaar werd een aandachtig oog verlangd voor treffende, verheven of karakteristieke taferelen, van het soort dat men alleen op bijzondere en soms afgelegen plaatsen aantreft.⁴ Er werden meer landschappen geschilderd, het genre steeg in status, al bleef het in de academische kunsttheorie omstreden, en ook de vraag bij het publiek nam toe.⁵

Vanaf deze tijd werd het voor kunstenaars lonend om lange tijd buiten of aan de rand van de stad te werken en daar een min of meer vast onderkomen te hebben. Sommige schilders die zich nauw verbonden voelden met de natuur of in elk geval met het leven op het platteland, waren trots op hun eenzelveheid. John Constable in Engeland is een bekend voorbeeld. Maar anderen zagen er een voordeel in om groepsgewijs naar schilderachtige streken te trekken en daar voor weken, maanden en soms zelfs jaren te wonen. Zo ontstonden de eerste vestigingen van kunstenaars-gemeenschappen in een landelijke omgeving. Deze worden doorgaans als ‘kunstenaars-kolonies’ aangeduid. Omdat de stad het vanzelfsprekende milieu is voor kunstenaars, wordt deze term in een stedelijke context maar zelden gebruikt. Het woord ‘kolonie’ heeft in dit verband nog de oude betekenis gehouden van mensen die uit de stad komen en ergens ver weg, in onbekende streken, een nederzetting beginnen.

Deze kunstenaarsgemeenschappen kregen een extra dimensie toen zij als een alternatief van de burgerlijke samenleving werden voorgesteld. Uit het politieke streven naar maatschappelijke vernieuwing en uit de gelijktijdige verzelfstandiging van de

³ O. Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750-1920* (Keulen, 1989); W. Loos, R.J. te Rijdt, M. van Heteren, ed., *Langs velden en wegen. De verbeelding van het landschap in de 18^{de} en 19^{de} eeuw* (Amsterdam, 1998); K. Weschenfelder, U. Roeber, ed., *Wasser, Wolken, Licht und Steine. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800* (Heidelberg, 2002).

⁴ M. Andrews, *The search for the picturesque. Landscape aesthetics and tourism in Britain, 1760-1800* (Aldershot, 1989); S. Copley, P. Garside, ed., *The politics of the picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770* (Cambridge, 1994); C. van Eck, ed., *Het schilderachtige. Studies over het schilderachtige in de Nederlandse kunsttheorie en architectuur 1650-1900* (Amsterdam, 1994).

⁵ Het aandeel van de landschapskunst op de Nederlandse tentoonstellingen in de eerste helft van de negentiende eeuw beliep ongeveer 30%. A. Hoogenboom, ‘Het landschap en de markt. De markt voor de eigentijdse, nationale landschapschilderkunst in Nederland, 1800-1900’, in: W. Loos, e.a., *Langs velden en wegen*, 85-94, aldaar 87. In Frankrijk steeg het percentage geproduceerde landschappen tussen 1780 en 1825 van ongeveer een kwart tot ongeveer een derde van het totaal. M. Schieder, ‘Zwischen ‘Beau idéal’ und Naturbeobachtung. Zur Geschichte der ‘Paysage historique’ von 1780 bis 1830’, in: Weschenfelder, Roeber, ed., *Wasser, Wolken, Licht und Steine*, 45-58, aldaar 46.

kunstenaar als ondernemer op de vrije markt kwam het idee voort van de ‘avant-garde’.⁶ In deze opvatting was de kunstenaar iemand die niet alleen een grotere sensitiviteit bezat dan de burger, maar die in denken, gedrag en levenswijze op de burger vooruitliep. De kunstenaar had een intuïtief inzicht in de toekomstige samenleving, en voelde zich gerechtigd daarop een voorschot te nemen. Kringen van kunstenaars in de stad, maar ook daarbuiten, konden als een voorbeeld worden beschouwd van de levenswijze die de bekrompenheid en reglementering van de burgermaatschappij zou aflossen. Met hun kameraadschap, spontaniteit, eenvoud en oprechtheid lieten de kunstenaars zien wat een bestaan zou kunnen zijn zonder de dwang van concurrentie, kapitalisme en materialisme. De kunstenaarskolonies begonnen als praktische verbanden van samenwerking, maar groeiden in sommige gevallen uit tot sociale experimenten.

Gerard Bilders, 'Boerderij te Oosterbeek', potloodtekening, Kröller-Müller Museum Otterloo. Afgebeeld in: Hoogervorst, J., Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon (Arnhem, 1998) blz. 54.



⁶ De term ‘avant-garde’ wordt vaak gereserveerd voor de artistieke vernieuwingsbewegingen uit de twintigste eeuw. Zie recent bijvoorbeeld K. von Beyme, *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955* (München, 2005). Het begrip ontstond echter al in de jaren 1820 in de context van het Saint-Simonisme. De vorming van broederschappen, cenakels en kolonies met het oogmerk om kunst en samenleving tegelijk te veranderen was sindsdien een vast onderdeel van de artistieke cultuur.

De opkomst van de kolonies

Wanneer het gaat om groepsvorming onder beeldende kunstenaars, is het nuttig om onderscheid te maken tussen kunstenaarskringen, kunstenaarsverenigingen, kunstenaarskolonies en kunstenaarsdorpen.⁷ De eerste twee zijn stadsverschijnselen. In een kunstenaarskring ligt het accent op sociabiliteit en vermaak, in een kunstenaarsvereniging is de belangenbehartiging meestal de hoofdzaak.⁸ Bij de laatste twee trekt de kunstenaar naar het platteland. Kunstenaarsdorpen zijn plaatsen die vanwege hun schilderachtigheid graag door kunstenaars werden of worden bezocht. Een schildersdorp is een dorp dat in de loop der jaren door allerlei schilders is uitgebeeld. Dit hoeft niet te betekenen dat schilders zich er vaak vestigden, of dat zij er in grotere aantallen kwamen die onderling veel contact hadden. Bij de kunstenaarskolonie is dit wel het geval. We spreken van een kunstenaarskolonie wanneer verscheidene kunstenaars met een gemeenschappelijk doel, zelfs al is dat maar het maken van studies in een bijzonder pittoreske omgeving, gedurende geruime tijd in een dorp op het land gaan wonen. Gezelligheid, ongedwongen omgang onder vakgenoten, maar ook stilistische vernieuwing en maatschappelijke hervormingsdrang kunnen een bijkomend motief zijn.⁹

De bekendste kunstenaarskolonie is waarschijnlijk Barbizon, het dorpje in Frankrijk aan de rand van het bos van Fontainebleau, waar zich in de jaren 1830 tot 1860 een aantal bekende landschapschilders vestigden, waar nog veel meer schilders als bezoeker kwamen werken, en waar een als realistisch beschouwde stijl van schilderen ontstond die bekend is geworden als de School van Barbizon.¹⁰ Maar de gang naar het platteland was al eerder begonnen. In Nederland gingen landschapschilders vanaf de jaren 1810 regelmatig op zoek naar pittoreske onderwerpen, die zij vooral op de zandgronden aantroffen: in de Kennemerduinen, in het Gooi, aan de Veluwezoom, in de omgeving van Nijmegen.¹¹ Omstreeks 1830 bestond er in Hilversum al een begin van een kunstenaarskolonie, waar de jonge B.C. Koekkoek in de leer ging om bomen te schilderen, en iets vergelijkbaars geldt voor Beek bij Nijmegen.¹² Koekkoek vestigde zich later in Kleef, en stichtte daar zelf een school voor landschapskunstenaars, die als een soort van kunstenaarskolonie kan worden beschouwd. De *Herinneringen* die

⁷ C. Pese, 'Künstlerkolonien in Europa. Eine literarische Reise in sechs Etappen', in: *Idem*, ed., *Künstlerkolonien in Europa. Im Zeichen der Ebene und des Himmels* (Neurenberg, 2001) 13-21. Voor Nederland, zie: S. de Bodt, *Schildersdorpen in Nederland* (Warnsveld, 2004).

⁸ Voor deze typen van kunstenaarsassociatie, zie onder anderen L. Morowitz, W. Vaughan, ed., *Artistic brotherhoods in the nineteenth century* (Aldershot, 2000); C. Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Leiden, 1998); A.B.G.M. van Kalmthout, *Muzientempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914* (Hilversum, 1998).

⁹ M. Jacobs, *The good and simple life. Artist colonies in Europe and America* (Oxford, 1985); N. Lübbren, *Rural artist's colonies in Europe, 1870-1910* (Manchester, 2001).

¹⁰ J. Sillevius, H. Kraan, ed., *De school van Barbizon. Franse meesters van de 19de eeuw* (Den Haag, 1985); S. Adams, *The Barbizon School and the origins of impressionism* (Londen, 1994); V. Pomarède, ed., *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionisme* (Lyon, 2002).

¹¹ Enkele mooie voorbeelden in F. van der Velden, *Landschap van verlangen. De weg naar Schelfhout en Koekkoek* (Haarlem, 2004) 32-34.

¹² A. Nollert, *Barend Cornelis Koekkoek (1803-1862). Prins der landschapschilders* (Dordrecht, 1997) 14, 16, 34.

Koekkoek in 1841 publiceerde geven een aardig beeld van de manier waarop hij met vakgenoten in het Rijnland op zoek ging naar onderwerpen en inspiratie.¹³

De bevrijding van de burgerlijke conventies die de kunstenaarskolonie moest bieden, ging samen met een toenemende intimiteit met de natuur. B.C. Koekkoek schilderde doorgaans panoramische landschappen, dat wil zeggen schilderijen waarop het landschap van een afstand, in een vergezicht, wordt weergegeven. De School van Barbizon ontwierp een nieuw type landschapskunst, het zogenaamde 'sous-bois', waarin de kunstenaar, en dus ook de beschouwer, niet tegenover, maar middenin het landschap wordt geplaatst. De suggestie was die van een grotere werkelijkheidszin, een meer concrete voorstelling van de natuur, van een directe aanraking met het geboomte, het gras, de vochtigheid van de lucht en de geur van de bladeren.¹⁴ Een Barbizon-kunstenaar als Théodore Rousseau is vanwege zijn strijd voor het behoud van de natuur en zijn vermogen om het landschap als een levend organisme uit te beelden wel omschreven als 'de eerste ecologische schilder'.¹⁵ Een zelfde houding van respect en vertrouwelijkheid tegelijk namen sommige 'realistische' kunstenaars aan tegenover de eenvoudige plattelandsbevolking, die zij als karakteristiek en schilderachtig, maar ook als bewonderenswaardig in hun harde bestaan begonnen te zien. Onvermijdelijk kregen dergelijke voorstellingen een politieke bijbetekenis, of die er nu opzettelijk was ingelegd, zoals bij Gustave Courbet, of niet, zoals bij Jean François Millet.

Enigszins vergelijkbaar met Barbizon waren de kunstenaarskolonies die vanaf het midden van de negentiende eeuw ontstonden in Tervuren, aan de rand van het Zoniënwood, niet ver van Brussel, en in Oosterbeek, aan de Veluwezoom niet ver van Arnhem. In beide gevallen werd de keuze van de plaats niet alleen bepaald door de natuurlijke omgeving, maar ook door historische associaties. De bossen die de kunstenaars daar aantroffen golden als eeuwenoud, en riepen herinneringen op aan de toestand waarin het vaderland lang geleden moest hebben verkeerd. Op hun wandelingen konden de schilders zich één voelen met de natuur, en bovendien de indruk krijgen dat zij zich dicht bij de oorsprong van de natie bevonden. Deze historische fantasieën speelden bij een volgende generatie nauwelijks meer een rol. Wat bleef was het verlangen om het land en zijn bevolking in zijn meest kenmerkende, onbedorven, authentieke gedaante vast te leggen. In de tweede helft van de negentiende eeuw en aan het begin van de twintigste vormden zich in allerlei dorpen die aan deze criteria voldeden kolonies van kunstenaars: in Nederland in Volendam, in Katwijk, in Domburg, in Laren en Blaricum, en in Vlaanderen in Sint Martens-Latem aan de Leie.

Over de geschiedenis van de afzonderlijke kunstenaarskolonies in Nederland en België is al veel geschreven, maar zij zijn slechts zelden behandeld in een bredere context.¹⁶ Het is misschien mogelijk een algemeen patroon te vinden in het

¹³ B.C. Koekkoek, *Herinneringen en mededeelingen van eenen landschapschilder* (Amsterdam, 1841).

¹⁴ V. Pomarède, ed., *L'école de Barbizon*, 11, 50; Lübben, *Rural artist's colonies*, 81-85.

¹⁵ G.M. Thomas, *Art and ecology in nineteenth-century France. The landscapes of Théodore Rousseau* (Princeton, 2000).

¹⁶ Zie Lübben, *Rural artist's colonies*; voor België en Nederland in de internationale context: M. Wynants, H. de Vilder, 'Künstlerkolonien in Belgien', in: C. Pese, ed., *Künstlerkolonien in Europa*, 93-101; E. Raassen-Kruimel, 'Künstlerkolonien in den Niederlanden', *Ibidem*, 93-101. Over afzonderlijke kolonies, onder veel meer: L. Heyting, *De wereld in een dorp. Schilders, schrijvers en wereldverbeteraars in Laren en*

verschijnsel. De ideologische, esthetische en maatschappelijke aspecten zijn uiteraard nauwelijks van elkaar te scheiden. Vast staat in ieder geval dat de kunstenaarskolonies voortkwamen uit een kunstopvatting die in de negentiende eeuw toonaangevend werd, en die in de twintigste eeuw geleidelijk afstierf. De achterliggende gedachte was steeds ten eerste dat het moreel en fysiek weldadig is om zich in een landelijke omgeving op te houden, die doorgaans als ‘de natuur’ werd aangeduid, en ten tweede dat de schilderkunst in haar weergave van de natuur iets van deze heilzame werking kan bewaren. De snelle schets, altijd al de aangewezen manier van werken in de buitenlucht, werd zelf een teken van natuurlijkheid. Zo kon het landschap zich tot het meest individualistische en meest experimentele genre in de schilderkunst ontwikkelen. De vrijheid die de natuur bood ten opzichte van de stedelijke samenleving werd weerspiegeld in de vrijheid die de landschapskunst bood in vergelijking met academische genres als het historiestuk en het portret.

De kunstenaarskolonie kwam tot bloei in een tijd waarin de kunstenaar een zelfstandig ondernemer was geworden, die zijn werken aanbood op een min of meer vrije markt. In een feodale context, en in alle andere verhoudingen waarin de kunstenaar afhankelijk is van patronage of van een circuit van opdrachtgevers, waren groeperingen van zelfstandig werkende kunstenaars op het platteland niet goed denkbaar. In een moderne industriële context waren zij evenmin op hun plaats. Toen de landschapskunst als vernieuwend genre was uitgeput, verloren de kolonies hun zin. Een kunstenaar die zich wil verstaan met de industrie, of met een samenleving waarin technologie en industrie de toon aangeven, heeft in een landelijke kunstenaarskolonie niets te zoeken. De kolonies waren daarom in hoofdzaak een negentiende-eeuws fenomeen. Maar omdat zij steeds een belofte van vrijheid inhielden, heeft het model van de kunstenaarskolonie soms stand gehouden toen de kunst al lang niet meer de hoofdzaak was. In die gevallen kreeg het utopische aspect de overhand. Een voorbeeld is de kunstenaarsgemeenschap in Laren, waarbij zich in het begin van de twintigste eeuw allerlei mensen aansloten die primair waren geïnteresseerd in een experimentele levensstijl.¹⁷ Een soortgelijke ontwikkeling deed zich onder meer voor in het Zwitserse Ascona en in Worpswede in Noord-Duitsland.

Karakteristiek van een kolonie

Waardoor kwam het dat sommige dorpen wel op deze manier werden uitverkoren en andere met overeenkomstige eigenschappen niet? Wat gaf voor de kunstenaars de doorslag, de vrijheid, het contact met het buitenleven, een rijkdom aan schilderachtige onderwerpen, of nog andere overwegingen? De schoonheid van het landschap, al dan niet samen met de karakteristieke kleding en gewoonten van de bevolking, was natuurlijk een belangrijk gegeven, maar voordat kunstenaars zich voor langere tijd op een bepaalde plaats ophielden moest nog aan meer voorwaarden worden voldaan.

Blaricum 1880-1920 (Amsterdam, 1994); M. van Seumeren, *Een mooi land. Wandelen door het kunstenaars-verleden van Laren en Blaricum* (Laren, 2000); J. De Smet, *Sint-Martens-Latem en de kunst aan de Leie 1870-1970* (Tielt, 2000); P. Boyens, *Een zeldzame weelde. Kunst van Latem en de Leiestreek 1900-1930* (Gent, 2001); J. Kapelle, ed., *Magie van de Veluwezoom* (Arnhem, 2006).

¹⁷ Heyting, *De wereld in een dorp*.



In de eerste plaats moest het oord bereikbaar zijn. Er zijn geen kunstenaarskolonies ontstaan in indrukwekkende maar zeer afgelegen streken, alleen al omdat er altijd een aanvoer van schildersmateriaal nodig was en een relatief vlotte en veilige manier om de voltooide kunstwerken naar de stad terug te brengen. Het maken van schetsen in de woeste natuur was iets anders, maar voor het uitwerken daarvan mocht de civilisatie niet al te ver weg zijn. Kunstenaarskolonies lagen daarom weliswaar buiten, maar toch altijd op een gemakkelijk te overbruggen afstand van de stad, of in elk geval van een station. Barbizon, slechts enkele tientallen kilometers van Parijs, hield contact met de buitenwereld door de postdienst, later door een tram. In Oosterbeek kwam het kunstleven pas tot volle bloei toen in 1845 de spoorlijn tussen Utrecht en Arnhem was aangelegd. Laren was dankzij het lokaalspoor sinds 1882 direct verbonden met Amsterdam. Worpswede lag aanvankelijk wel geïsoleerd, maar toch in de omgeving van Bremen. Sint Martens-Latem was niet meer dan een flinke wandeling van Gent verwijderd.

Ten tweede moest er een geschikt trefpunt zijn. Elke kunstenaarskolonie begon met een herberg.¹⁸ De kern van de kolonie werd gevormd door een of meer kunstenaars die zich voor langere tijd ter plekke vestigden, maar de indruk van een levendige gemeenschap ontstond pas door de vele passanten die er een paar dagen tot een paar maanden kwamen werken. Voor hen was goedkoop onderdak nodig, liefst zelfs op krediet, met een hotelhouder die bereid was in het *vie de bohème* een eind mee te gaan. De herberg diende als onmisbare ontmoetingsplaats voor alle kunstenaars in de omgeving, ook voor hen die er een eigen huis hadden. In de gelagkamer konden ervaringen worden uitgewisseld, adviezen worden gegeven over plekken, personen en combinaties die interessant waren om te schilderen, technische vragen over materiaal en schilderstijl worden besproken, en kritische blikken worden geworpen op het werk van de collega's. Barbizon is beroemd geworden door de herberg van père Ganne. In Volendam vervulde Spaander een soortgelijke functie en in Laren Hamdorff.

Een belangrijke rol speelde in veel gevallen ook de aanwezigheid van een welwillende en gerespecteerde oudere kunstenaar, die bereid was om aankomende nieuwelingen de weg te wijzen, vaderlijke raad te verschaffen en meer in het algemeen als een informele leermeester op te treden. Voor veel kunstenaars is het verblijf in een kunstenaarskolonie maar een episode in hun loopbaan geweest. Zij gingen er heen omdat het leven er goedkoop was, om de nodige contacten op te doen, en vooral om een eigen stijl en thematiek te vinden. De steun en aanmoediging van een gevestigde schilder kon bijzonder waardevol zijn. Dikwijls hielp ook de vrouw van deze kunstenaar mee om de jongeren het gevoel te geven dat zij welkom waren. In Oosterbeek was J.W. Bilders lange tijd de autoriteit bij wie iedereen zijn opwachting maakte. In Laren trad Anton Mauve als zodanig op, tot aan zijn relatief vroege dood in 1888, en in St. Martens-Latem stelden de beeldhouwer George Minne en zijn vrouw het voorbeeld voor de nieuw aangekomenen. Maar voor de meest radicale vernieuwers, doorgaans ook de meest egocentrische karakters, kreeg het leven in de kolonies al snel iets benauwends. Het gaat te ver om te stellen, zoals John Rewald heeft gedaan, dat de kunstenaarskolonies in de regel werden bevolkt door mediocriteiten.¹⁹ Het valt echter

¹⁸ V. Pomarède, ed., *L'école de Barbizon*, 8, 48, 108-112.

¹⁹ J. Rewald, *Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin* (New York, 1978³) 173; aangehaald in Lübben, *Rural artist's colonies*, 9.

niet te ontkennen dat zij voor de grootste talenten nooit meer dan een tijdelijk oponthoud zijn geweest.

Met de aantrekkingskracht van een schilderachtige omgeving en soms ook dito bevolking, het goedkope leven, de losse omgangsvormen, de aanraking met geestverwanten, was intussen nog niet alles gezegd. Een kunstenaar moet verkopen om te bestaan, en daarom moest er een goede verstandhouding blijven met de kunsthandel en de kunstenaarsorganisaties in de stad. Zeer wenselijk was ook de nabijheid van potentiële kopers en beschermers uit het welgestelde publiek. De fraaie natuur trok niet alleen kunstenaars aan, maar dikwijls ook vermogende stadsbewoners die in dezelfde omgeving hun buitenhuizen lieten bouwen. De opbloei van de kunstenaarskolonies viel samen met de opkomst van de landelijk gelegen villadorpen. Ook op deze manier bleef het contact met de stad en met de kunstminnende cliëntiële gehandhaafd. In Oosterbeek hadden Amsterdamse patriciërs als de familie Van Eeghen een buiten. Ook de rijke literator J. Kneppelhout, die over veel relaties in de kunstwereld beschikte, was er een onvermijdelijke en soms ook zeer dwingende aanwezigheid.²⁰ Het relatieve voordeel van een nabij publiek sloeg echter maar al te vaak om in een veel groter nadeel. Naarmate er meer villabewoners en zomergasten uit de stad kwamen, verloor de plaats meer van zijn oorspronkelijke karakter. Veel kunstenaarsdorpen werden, niet in het minst door toedoen van de kunstenaars zelf, weldra ook door een breder publiek ontdekt, en werden tot pleisterplaatsen voor dagjesmensen, waarin de natuur en het leven in de plattelandsgemeenschap in hoge mate was gecommercialiseerd.

Toen Claude Monet een kijkje ging nemen in Barbizon (het moet in de jaren 1870 zijn geweest) constateerde hij dat daar een 'Restaurant des Artistes' was geopend. 'We hadden beter moeten oppassen', schreef hij. 'Achter het woord 'artist' gaat altijd iets bedenkelijks schuil.'²¹ Dit roept de vraag op of de kunstenaarskolonies, met hun verheerlijking van eenvoud en natuur, niet slechts een fase zijn geweest in de opkomst van het massatoerisme, en dus, in weerwil van hun anti-burgerlijke opzet, vooral hebben bijgedragen aan de expansie van de burgerlijke levensstijl.

De kunstenaar als koloniaal

Het hoogtepunt van de kunstenaarskolonies valt in de jaren 1870-1910. Dit is de periode waarin de Europese burgerij overal ter wereld de norm stelde, internationaal door het imperialisme, en in de Europese landen zelf door de creatie van samenhangende nationale culturen. Het toerisme is van dit proces een belangrijk onderdeel geweest. Door het toerisme werd het leven van het landvolk in vroeger afgezonderde streken opgenomen in de verbeeldingswereld van de burger, en als het ware aan de wensen en verlangens van de stedeling aangepast. De kunstenaar die zich uit bewondering voor het schilderachtige karakter van plaats en bewoners in een plattelandsgemeenschap vestigde en daar een kunstenaarskolonie stichtte, was niet alleen een kolonist. Men zou hem ook kunnen zien als koloniaal. Hij probeerde immers de plaatselijke bevolking te onderwerpen aan de specifieke belangen van zijn eigen sociale groep, zoals dat ook gebeurde in de koloniën overzee.²²

²⁰ J. Kapelle, ed., *Magie van de Veluwezoom*, 44-45, 60-61; J. Hoogervorst, *Gerard Bilders en het Geldersch Barbizon* (Arnhem, 1998) 5-12.

²¹ V. Pomarède, ed., *L'école de Barbizon*, 257.

Jan Toorop, Affiche voor het toerisme in Katwijk aan Zee. Afgebeeld in: Pese, C., ed., *Kunstlerkolonien in Europa* (Neurenberg: Germanisches Nationalmuseum, 2001) blz. 469.



²² Paul Gauguin, die een tijd verbleef in de kunstenaarskolonies in Pont Aven en Le Pouldu (Bretagne), en die zich nadien vestigde op Tahiti en de Markiezen-Eilanden, is het klassieke voorbeeld van dit type kolonist.

De Duits-Engelse kunsthistorica Nina Lübbren publiceerde enkele jaren geleden een studie waarin zij de kunstenaarskolonies vanuit marxistisch gezichtspunt beschouwt.²³ In haar opvatting is het toerisme een afleidingsmanoeuvre, waarmee de bourgeoisie de werkelijke tegenstellingen in de samenleving probeert te maskeren. Het toerisme werd en wordt gedragen door een ideologie van valse beloften. In de kunstenaarskolonies kwam de onwaarachtigheid van deze ideologie op een geprononceerde manier naar voren. Om deze voorstelling aannemelijk te maken, brengt Lübbren een scherp onderscheid aan tussen *nostalgie* en *utopie*.²⁴ Nostalgisch waren alle kunstenaarskolonies waar een ideaal van het eenvoudige leven in contact met 'de natuur' en het 'gewone volk' werd opgevoerd. Deze berustten, meent Lübbren, op volstrekt burgerlijke beginselen. Achter de suggestie van vrijheid en achter het demonstratief beleden *vie de bohème* ging een verlangen schuil naar het verwezenlijken van juist die waarden die bij uitstek kenmerkend waren voor de middenklasse. De kunstenaarskolonies gaven nergens blijk van sociale opstandigheid, maar probeerden zo veel mogelijk een levensideaal van harmonie, ijver, zuinigheid, saamhorigheid, openhartigheid, gezelligheid en familiebetrekkingen uit te dragen. De klassieke kunstenaarskolonie was, niet anders dan de stedelijke sociëteit of het genootschap, een vorm van burgerlijke sociabiliteit.²⁵

Utopisch daarentegen waren de kolonies waarin welbewust afstand werd genomen van de burgerlijke levensstijl. In dit type gemeenschappen was het ontwerpen van een alternatief voor de bestaande samenleving het hoofddoel geworden. De illusie van het opgaan in de vrije natuur en de artistieke expressie speelden ook daar meestal nog wel een rol, maar wat de kolonisten onderling bond was de wil tot hervorming. Kunstenaarskolonies van deze soort ontstonden op diverse plaatsen in de jaren na 1900. Met de opkomst van het artistieke modernisme, dat de kunst nadrukkelijk een functie wilde geven in het kader van de industriële samenleving, verloren zij echter weldra aan betekenis. In haar boek laat Lübbren de gemeenschappen en communes die allereerst een sociaal experiment wilden zijn verder buiten beschouwing, ook wanneer zij, zoals in bijvoorbeeld in Laren en Blaricum, in Ascona, en in Friedrichshagen bij Berlijn voortkwamen uit het meer traditionele type. Zij beperkt zich tot de kunstenaarskolonies die na verloop van tijd, soms al zeer snel, het karakter kregen van toeristenoorden, vakantiebestemmingen en villadorpen: Barbizon, Pont-Aven, Katwijk, Volendam, Laren, Sint Martens-Latem, Worpswede, en Dachau bij München.

Het is zeer wenselijk om de kunstenaarskolonies niet alleen in hun kunsthistorische, maar ook in hun maatschappelijke betekenis te zien. Zij zijn onmiskenbaar verbonden met een specifieke fase van de westerse cultuurgeschiedenis. Maar de tweedeling van Lübbren is veel te schematisch, en daardoor weinig overtuigend. In de loop van haar betoog erkent zij ook zelf dat er telkens momenten zijn waarop nostalgie kan overgaan in utopie, of anders gezegd, waarop het besef van verlies leidt tot kritiek, opstandigheid en vernieuwingsdrang.²⁶ De voorstelling van een terugkeer naar een 'natuurlijk' en

²³ Lübbren, *Rural artist's colonies* (vergelijk noot 8). De visie van Lübbren gaat deels terug op de inmiddels klassieke marxistische interpretatie van het nieuwe natuurgevoel door N. Green, *The spectacle of nature. Landscape and bourgeois culture in nineteenth-century France* (Manchester, 1990).

²⁴ Lübbren, *Rural artist's colonies*, 14.

²⁵ *Ibidem*, 18, 23.

‘authentiek’ bestaan ontmaskert zij als een conservatieve illusie, die juist een bestending van de gangbare verhoudingen tot gevolg had. Maar zij erkent dat veel kunstenaars een oprechte liefde voor het buitenleven voelden, waaraan zij zich met hartstocht overgaven, zonder enig besef van onwaarachtigheid.²⁷ Haar stelling dat het in de kunstenaarskolonies ging om steeds dezelfde burgerlijke fantasieën, maakt dat zij geen aandacht wil besteden aan stijlverandering als indicatie van veranderende opvattingen. Een groot deel, en het verdienstelijkste deel, van haar boek is echter juist gewijd aan de verschillende vernieuwingen in de landschapsschilderkunst die mede in het milieu van de kunstenaarskolonies opgang maakten.

*Gijs de Bosch Reitz, 'voor de Johanneskerk in Laren', Singer Museum Laren. Afgebeeld in: Pese, C., ed., *Künstlerkolonien in Europa* (Neurenberg: Germanisches Nationalmuseum, 2001) blz. 405.*



Lübbren is, zo lijkt het, slachtoffer geworden van een soortgelijk verlangen naar authenticiteit als zij bij de bewoners en bezoekers van de kunstenaarskolonies nu juist afkeurt. Er zijn geen kunstenaarskolonies geweest die zuiver utopisch, en daarom vanuit een revolutionair perspectief prijzenswaardig waren, evenmin als er kunstenaarskolonies zijn geweest die uitsluitend voortkwamen uit heimwee naar de beproefde burgerlijke normen en waarden. De negentiende-eeuwse kunstenaarsgemeenschappen op het platteland waren steeds beide tegelijk, zoals de artistieke avant-garde dat ook in het algemeen was: anti-burgerlijk en toch onlosmakelijk verbonden met de burgerlijke visie op de samenleving; bedoeld als bevrijding uit de stad en de commercie, en tegelijk volstrekt aangewezen op stedelijke cultuur en handel; vervuld van een diepe bewondering voor het karakteristieke en onvervangbare in natuur en landschap, en

²⁶ *Ibidem*, 14.

²⁷ *Ibidem*, 133.

tegelijk instrument van de ondergang van natuur en landschap. Er is geen duidelijke scheidslijn te trekken, maar er is wel een ontwikkeling. Tegen het einde van de negentiende eeuw kwam de maatschappijvernieuwing in sommige kunstenaarskolonies sterker op de voorgrond, soms zelfs ten koste van de kunstbeoefening. Dit gebeurde niet alleen omdat de kunstenaars politiek beter waren geïnformeerd, of omdat zij de dubbelzinnige positie van hun voorgangers doorzagen. Het bleek steeds moeilijker om zich zonder ingrijpende veranderingen een bestaan in harmonie met de natuur voor te stellen.

De natuur en het geestelijk leven

Bij alle overeenkomsten vertoonden de diverse kunstenaarskolonies uiteraard allerlei plaatselijke eigenaardigheden. Dit kwam niet alleen omdat het bijzondere van de omstandigheden, de schilderachtige *couleur locale*, de eerste bestaansreden van de kolonies was. Bij het idee van een nauw contact met de natuur stelde niet iedereen zich overal hetzelfde voor. In Nederland is de beleving van de nationale geschiedenis in en door middel van het landschap nog lang van betekenis geweest, langer misschien dan in België of Frankrijk. Vanaf de *Hollandsche Duinzang* van D.J. van Lennep uit 1827 tot aan de *Historische Landschappen* van W.J. Hofdijk uit 1856 is het Nederlandse landschap door de literatoren steeds gezien als een verzameling plaatsen die door hun pittoreske karakter herinnerden aan de grootheid van het vaderlandse verleden. De schilders trokken zich hier niet altijd iets van aan, maar zij konden deze opvatting ook niet geheel negeren. In het werk van B.C. Koekkoek namen de historische elementen op den duur zelfs toe. Om dezelfde reden doorspekte hij zijn *Herinneringen en mededeelingen van eenen landschapschilder* uit 1841 met sagen, legenden en ridderverhalen, die als het ware het historische gehalte van het door hem beschreven en geschilderde landschap moesten garanderen, al betrof het in zijn geval eerder de Duitse geschiedenis.²⁸ Voor J.W. Bilders was de suggestie van hoge ouderdom een van de grote attracties van het landschap rondom Oosterbeek. De naam ‘Wodanseiken’ voor de bomengroep bij Wolfheze zou zelfs door hem zijn bedacht.²⁹

De natuur was contact met de oorsprong, maar ook bron van moreel herstel. Bilders en veel van zijn tijdgenoten werden op hun wandelingen vervuld van een religieus ontzag tegenover de schepping, dat zij als een loutering van hun persoon ervoeren. In de kunstenaarskolonie in Oosterbeek was het een tijdlang gebruikelijk dat nieuwkomers, die door Bilders met vaderlijke toewijding werden ontvangen, door hem plechtig werden gedoopt in de beek.³⁰ Zijn zoon Gerard Bilders sprak in zijn dagboeken over de vrije natuur als de plaats ‘waar reine begeerten ontstaan.’³¹ Weldra werd Oosterbeek ontdekt door groepen die aan het kunstenaarschap geen deel hadden, maar die niettemin op zoek waren naar een soortgelijke zedelijke vernieuwing. Er is nog weinig onderzoek gedaan naar het samengaan van kunst, religie en medisch

²⁸ Deze verhalen nemen in de uitgave een tamelijk omvangrijke, maar veronachtzaamde plaats in. Koekkoek, *Herinneringen en mededeelingen*, 122-133, 136-157, 168-169, 184-186, 221-226, 254-256, 281-283.

²⁹ R. de Leeuw, J. Sillevius, C. Dumas, ed., *De Haagse School. Hollandse Meesters van de negentiende eeuw* (Den Haag, 1983) 56; Hoogervorst, *Gerard Bilders*, 23.

³⁰ Hoogervorst, *Bilders*, 28.

³¹ G. Bilders, *Zo ben ik nooit eens gelukkig. Schildersdagboek 1860-1865*, H. Heesen, ed. (Utrecht, 2007) 98.

handelen in de artistieke kolonies uit deze periode. Het voorbeeld van Oosterbeek wekt de indruk dat deze band tamelijk intensief is geweest. Johannes Kneppelhout, een van de grote beschermheren in Oosterbeek, was een bewonderaar van het Saint-Simonisme, dat met zijn quasi-religieuze verering van het artistieke genie ook in Frankrijk en België onder kunstenaars veel aanhang had.³² De schilder Paul Gabriël was in zijn leertijd in Oosterbeek actief als magnetiseur.³³ De religieus geïnspireerde schrijfster en pedagoge Elise van Calcar, later overtuigd aanhangster van het spiritisme, woonde in 1864 een internationaal protestants zendingsfeest in Oosterbeek bij, en schreef daarover een verslag dat gekleurd werd door natuurmystiek. Een andere bezoeker aan dit feest omschreef de Wodanseiken als ‘een lieve, schoone, germaansche groep’, en onderstreepte daarmee nog eens hoe gemakkelijk kunst, natuur en nationaal besef in elkaar konden overgaan.³⁴

In Oosterbeek werd de religie nog beleefd door middel van de natuur; in de Haagse School, vanaf de jaren 1870, nam de natuur zelf de plaats in van het godsdienstig gevoel, en werd het opgaan in het hier en nu het hoofddoel van de kunst. Toch is de opkomst van een vorm van ‘realisme’ in Nederland zeer geleidelijk verlopen. Hans Janssen heeft in een belangrijk artikel geprobeerd aan te tonen dat veel van de heroïsche verhalen over de liefde van de schilders uit de Haagse School voor de natuur en de elementen (hoe ruiger het weer, des te meer reden om er op uit te trekken) dateren uit de jaren omstreeks 1900, en beantwoorden aan een natuurgevoel dat kenmerkend is voor juist dat tijdvak.³⁵ Hendrik Weissenbruch, door hedendaagse natuurbeschermers vaak geprezen als de beste vertolker van het Hollandse polderland-schap, was een honkvaste Hagenaar, wiens uitstapjes naar buiten maar een beperkte actieradius vertonen, en die zijn kunst grotendeels vervaardigde in het atelier. De ‘klap van de natuur’, die Weissenbruch in zijn werk nastreefde, kon ook wel eens al te letterlijk aankomen. Van Paul Gabriel wordt verteld hoe hij tijdens winterse stormen naar buiten ging, geharnast door een dikke laag oude kranten onder zijn kleding, om de zuiverende werking van wind en weer te ondergaan. Maar hij was al vroeg stokdoof geworden, als gevolg van een tijdens een dergelijke wandeling opgelopen oorontsteking.³⁶ De kunstenaars van de Haagse School, van wie sommigen een leerschool in Oosterbeek hadden doorgemaakt, hielden nadien vrijwel zonder uitzondering domicilie in de stad. In de directe nabijheid was nog landschap genoeg te vinden. Pas het vertrek van de rusteloze Anton Mauve naar Laren in 1885 luidde in dit opzicht een nieuwe fase in.

Mauve stierf slechts enkele jaren later. Wat hij niet kon voorzien, was dat de nieuwe omgeving die hij had uitgekozen behalve van kunstenaars al snel een verzamelplaats zou worden van alle mogelijke hervormers van mens en wereld,

³² Daarvan getuigt onder meer een jeugdwerk als *L'ère critique ou l'art et le culte* (Utrecht, 1837).

³³ M. Peters, B. Tempel, ed., *Paul Joseph Constantin Gabriël (1828-1903). Colorist van de Haagse School* (Dordrecht, 1998) 22.

³⁴ Hoogervorst, *Bilders*, 28. Over Elise van Calcar, zie onder andere Douwe Draaisma, ‘Een lichtstraal over de graven. Elise van Calcar en het spiritisme’, *Feminisme en verbeelding. Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis*, XIV (1994) 126-150.

³⁵ H. Janssen, ‘Het boekenrekje’, in: E. Jacobs, H. Janssen, M. van Heteren, ed., *J.H. Weissenbruch 1824-1903* (Zwolle, 1999) 33-51.

³⁶ Peters, Tempel, *Gabriël*, 34, 45.

idealisten, spiritualisten, utopisten, anarchisten, Tolstojanen, natuurgenezers en asceten.³⁷ Ofschoon de kunst in de opvattingen van de betrokkenen nog steeds een zeer verheven plaats innam, was het produceren van kunst vaak niet meer het hoofddoel van de kolonies die in het fin de siècle opbloeden. De gemeenschappen in Baarn, Laren en Blaricum waren net als talrijke soortgelijke vestigingen elders in Europa primair gericht op wat in het Duits bekend is geworden als de 'Lebensreform'.³⁸ Veel meer dan de eerdere kunstenaarskolonies streefden zij er niet alleen naar kunst te maken, maar het hele leven tot kunst te verheffen. Als uitgangspunt hadden zij het in de voorgaande decennia sterk gegroeide besef van het onvervangbare van de natuur, samen met de medisch-psychiatrische overtuiging die in de natuur een remedie zocht tegen alle ongunstige invloeden, alle morele en fysieke spanningen en verzwakkingen, die het gevolg waren van het bestaan in de stad.³⁹ De natuur werd als een heilzaam organisch stelsel gezien waarin de mens slechts behoefde terug te keren om zijn evenwicht te hervinden. De loopbaan van Frederik van Eeden, arts, schrijver, natuurliefhebber, sociaal hervormer, is in Nederland het beste voorbeeld van deze combinatie van ambities.

Maar in hoeverre was de natuur werkelijk een geneesmiddel? In mei 1897 maakte Van Eeden met Eli Heimans en Jac. Thijssse een boottocht op het Naardermeer, in het gebied dat een tiental jaren later het eerste Nederlandse natuurreservaat zou worden. Hij verbond de boottocht in gedachten met de schilder Millet, van wie hij die dagen juist een biografie las. Millet, die destijds werd gezien als een verheerlijker van het eenvoudige leven op het platteland en daarmee als een soort socialist, was volgens Van Eeden 'de eenige kunstenaar van onzen tijd voor wie ik onverdeelde sympathie heb'.⁴⁰ Zó moest kunst zijn: eenvoudig, gericht op de natuur, en met een morele strekking. Allengs echter kwam Van Eeden tot het inzicht dat de terugkeer naar natuurlijker verhoudingen slechts de eerste stap was op weg naar een veel ingrijpendere hervorming

³⁷ Zie behalve Heyting, *De wereld in een dorp*; R. Jans, *Tolstoj in Nederland* (Bussum, 1952); A.C.J. de Vrankrijker, *Onze anarchisten en utopisten rond 1900* (Bussum, 1972); H. Ramaer, *De piramide der tirannie. Anarchisme in Nederland* (Amsterdam, 1977); M.W.J.L. Boersen, *De kolonie van de Internationale Broederschap te Blaricum* (Blaricum, 1987); en voor parallellen in Vlaanderen: E. Peeters, 'De anarchie als zelfkritiek. Burgers, levenshervormers en 'vrije kolonies' rond 1900', in: R. De Bont, G. Reymenants, H. Vandevoorde, ed., *Niet onder één vlag. Van Nu en Straks en de paradoxen van het fin de siècle* (Gent, 2005) 233-244.

³⁸ De vele facetten van dit begrip komen uitgebreid aan de orde in K. Buchholz, R. Latocha, H. Peckmann, K. Wolbert, ed., *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900* (2 dln.; Darmstadt, 2001).

³⁹ Vergelijk K. van Berkel, 'Een vanzelfsprekend bondgenootschap? De zieke stad en de opkomst van de natuurbescherming', in: L. Nys, H. De Smaele, J. Tollebeek, K. Wils, ed., *De zieke natie* (Groningen, 2002) 280-296. Voor de groei van het natuurgevoel in Nederland, zie verder onder andere K. van Berkel, *Vóór Heimans en Thijssse. Frederik van Eeden sr. en de natuurgevoel in negentiende-eeuws Nederland* (Amsterdam, 2006); W. Roenhorst, 'Monumenten van natuur en schoonheid', in: F. Grijzenhout, ed., *Erfgoed. De geschiedenis van een begrip* (Amsterdam, 2007) 175-204; en de bijdragen in BMGN, CXXI (2006) afl. 4, themanummer 'Landschap, natuur en nationale identiteit.'

⁴⁰ *Brieven van Frederik van Eeden. Fragmenten eener briefwisseling uit de jaren 1889-1899* (Amsterdam, 1907) 146. Over deze uitgave door 'E.' (Betsy van Hoogstraten), zie J. Fontijn, *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901* (Amsterdam, 1996) 175.

van het geestesleven. Op het menselijk innerlijk kwam het aan. Het streven naar 'Lebensreform' beruiste op de tegenstrijdige doelstelling om de mens terug te brengen in de natuur en hem tegelijkertijd, in een ideaal van vergeestelijking, de lagere uitingen en verschijningsvormen van de natuur te laten overstijgen. Als er dan een harmonie moet zijn tussen leven, natuur en kunst kan ook de conclusie worden getrokken dat het ideale leven juist iets kunstmatigs, iets artificieels is, en dat achter de toevallige gedaanten van de natuur blijvende waarheden moeten worden gevonden.

Het fin de siècle was een tijd van zeer snelle wisseling van stijlen, meningen en modes. De omslag in de kunst naar abstractie, juist op het moment dat alles leek te zullen worden ingezet op een toenadering tot de natuur, tot het gebruik van organische vormen en materialen, is nog steeds een van de meest verbazende veranderingen van de jaren vóór 1914. Zij is alleen verklaarbaar uit de gelijktijdige bedoeling om de mens over de natuur, nu gezien als de dwang van instinct en materie, te laten triomferen.⁴¹ Van deze ontwikkeling geeft Piet Mondriaan in Nederland uiteraard het beste voorbeeld. Mondriaan begon met landschappen als navolger van de Haagse School, ontdekte vervolgens de theosofie en zocht onder meer in de kunstenaarskolonie in Domburg contact met geestverwanten, raakte toen in Parijs onder indruk van het kubisme, en liet sindsdien in zijn kunst, in een proces van steeds verder gaande onthechting, geleidelijk alles achter zich wat herinnerde aan de natuur en de waarneembare werkelijkheid.⁴² Tijdens de Eerste Wereldoorlog verbleef hij noodgedwongen in het kunstenaarsmilieu in Laren, waarvan de spirituele kanten hem sterk aantrokken.⁴³ Maar het was duidelijk dat het traditionele type kunstenaarskolonie voor de kunst die hij wilde maken niet meer nodig was. De oorspronkelijke bestaansreden van de kunstenaarskolonies, het werken in en naar de vrije natuur, was hem immers onverschillig geworden. De kunst van het modernisme bleef gehecht aan individualiteit en ambachtelijkheid, maar zij had één kenmerk met de industriële produktiewijze gemeen: zij kopieerde niet langer de natuur, maar zij transformeerde die.

Overigens waren lang niet alle kunstenaarskolonies in Europa experimenteerruimtes voor radicale maatschappijhervormingen. Ook in dit opzicht zijn er zeer grote plaatselijke verschillen. Het idee van een terugkeer tot natuur, eenvoud en landelijkheid kon evengoed een herwinnen van traditionele waarden betekenen, die in de gegeven context soms ook een utopisch karakter kregen. Naast de avonturen met vrijere vormen van spiritualiteit, die in Nederlandse kolonies als Laren en Blaricum overheersten, staan de pogingen tot intensivering van de bestaande religie, die elders de toon zetten. Een van de grote bekoringen van de kunstenaarskolonie Pont-Aven in Bretagne was het tegelijk naïeve en mystieke geloof van de plaatselijke bevolking. Zelfs Gauguin raakte ervan onder de indruk, en verscheidene van zijn bentgenoten maakten onder invloed van hun verblijf aldaar een periode van bekering door.⁴⁴ Iets

⁴¹ *The spiritual in art. Abstract painting 1890-1985*, tent. cat. (Los Angeles etc., 1986); in het bijzonder met betrekking tot Nederland: C. Blotkamp, e.a., *Kunstenaars der idee. Symbolistische tendenzen in Nederland ca. 1880-1930* (Den Haag, 1978).

⁴² C. Blotkamp, *Mondrian. The art of destruction* (Londen, 1994) neemt deze progressieve onthechting tot thema. Over de kunstenaarskring in Domburg: A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne kunst in Nederland 1900-1914* (Utrecht, 1959) 111-125; I. Spaander, P. van der Velde, ed., *Reünie op 't duin. Mondriaan en tijdgenoten in Zeeland* (Zwolle, 1994).

⁴³ Zie met name ook Heyting, *De wereld in een dorp*, 197-237.

vergelijgbaars speelde zich af in het Vlaamse Sint Martens-Latem, waar in de eerste jaren van de twintigste eeuw een kunstenaarskolonie ontstond met onder meer de gebroeders Karel en Gustave van de Woestijne, respectievelijk dichter en schilder. Wat zij in het boerendorp aan de rivier vonden was natuur, landschap, gezondheid, maar ook traditie, in de vorm van het voorvaderlijk geloof en de Vlaamse taal, die voor deze stedelingen, opgegroeid in een seculier en Franstalig milieu, een openbaring waren. De geletterde pastoor, aanvankelijk verontrust door de komst van een groep artistieke jongeren en bevreesd voor anarchisme, werd al snel gerustgesteld.⁴⁵

Briefkaart 'Gezicht op Latem'. Afgebeeld in: Vandevoorde, H., ed., *Latems Leven* (Antwerpen: AMVC, 2007) blz. 12.



Geografie van de modernisering

Er is al vaak op gewezen dat er in Europa alleen kunstenaarskolonies zijn ontstaan ten noorden van de Alpen. Zij kwamen voor in Engeland, in de noordelijke helft van Frankrijk, in Duitsland, in Scandinavië en in Rusland. In Nederland waren er naar verhouding zelfs opvallend veel. In het Middellandse Zee-gebied, in Italië, Spanje en Zuid-Frankrijk, ontbraken zij in de negentiende eeuw vrijwel volkomen. Dit kan met het klimaat te maken hebben. Het buitenleven was aantrekkelijker in de gematigde

⁴⁴ Voor een Nederlandse bekeerling uit deze kring, zie C. Boyle-Turner, *Jan Verkade. Hollandse volgeling van Gauguin* (Zwolle, 1989).

⁴⁵ H. Vandevoorde, ed., *Latems leven. Karel van de Woestijne en St. Martens-Latem* (Antwerpen, 2007); W. Krul, 'Lente in Latem. Natuur, erotiek en schuldbesef bij Karel van de Woestijne', in: A.M. Musschoot, H. Vandevoorde, H. Groenewegen, ed., *Al ben ik duister, 'k zet me glanzend uit. Over Karel van de Woestijne* (Groningen, 2007) 15-38.

zone, waar men in de zomer niet voortdurend beschutting behoefde te zoeken tegen de blakerende zon. Bovendien waren licht en atmosfeer in het zuiden steeds hetzelfde, terwijl zij in noordelijker streken van dag tot dag, zelfs van uur tot uur veranderden. De afwisseling maakte de natuur in een gematigd klimaat voor kunstenaars veel interessanter. Hetzelfde motief diende zich immers in een telkens nieuwe gedaante aan. Het is een geliefde mythe in de kunsthistorie dat de landschapschilderkunst is ontstaan in streken met een vochtige en onbestendige atmosfeer, zoals de Venetiaanse lagune en het Hollandse rivierenland.⁴⁶

Toch waren er ook in het zuiden van oudsher gebieden die graag door landschapschilders werden opgezocht. De omgeving van Rome en van Napels is al sedert de zeventiende eeuw vele malen uitgebeeld, en niet alleen vanwege de antieke monumenten. De verschillende kunstenaarskringen die zich in het begin van de negentiende eeuw in Rome ophielden hadden alle hun favoriete excursies naar buiten, naar Tivoli bijvoorbeeld of naar Olevano. Een kunstenaar als Camille Corot experimenteerde al in de jaren 1820 met *plein-air* schilderen in de Romeinse Campagna, lang voordat de uitvinding van de metalen verftube het werken in de open lucht veel gemakkelijker maakte.⁴⁷ Na 1830 ontstond als gevolg van de oriëntalistische mode een rijke productie van landschappen uit het Nabije Oosten en Noord-Afrika. Een gebrek aan artistieke belangstelling voor zuidelijke streken kan niet de reden zijn geweest dat zich hier geen kunstenaarskolonies vestigden. Maar de Italiaanse en Spaanse schilders van de negentiende eeuw, opgeleid in een volkomen klassieke academische traditie, hadden weinig affiniteit met voorstellingen van een nauw contact met de natuur. En voor de noordelijke bezoekers in deze landen, de vele Engelsen, Fransen, Duitsers, Nederlanders, Russen, Polen en Scandinaviërs die reizen in het Middellandse Zeegebied maakten, was alles even schilderachtig, de steden net zo goed als de dorpen en de landerijen. Ook zij hadden geen reden om in het buitenleven een contrast te zoeken met de grote stad.

Juist deze tegenstelling kan verklaren waarom de kunstenaarskolonies gedurende de negentiende eeuw zozeer een Noord- en West-Europees verschijnsel zijn gebleven. De nabijheid van, of in elk geval een regelmatig contact met een groot cultuurcentrum was voor de kunstenaarskolonies onmisbaar. Tegelijkertijd moesten de betrokkenen het gevoel hebben dat zij zich in een onbedorven, authentieke en oorspronkelijke omgeving bevonden. De ongelijkmatigheid van het moderniseringsproces maakte dat een tijd lang zonder al te veel moeite aan beide wensen kon worden tegemoetgekomen. Al in de eerste helft van de eeuw vertoonde het leven in de grote steden een dynamiek, een tempo van verandering en een verscheidenheid, die als uitermate modern werden ervaren. Veel kunstenaars, schrijvers en schilders, voelden zich daar uitstekend in thuis. Toch heeft het betrekkelijk lang geduurd voordat het eigentijdse stadsleven in de beeldende kunst een gangbaar onderwerp werd. Terwijl de stad groeide, leek het alsof de schilderkunst vaak eerder de taak kreeg om de band met het

⁴⁶ P. Humfrey, *Painting in Renaissance Venice* (New Haven, 1995) 15-16. Voor de populariteit van de topos in de negentiende eeuw, zie onder andere W. Krul, 'A natural gift for painting. Hippolyte Taine's evolutionism and the history of Dutch art', in: M. Kemperink, P. Dassen, ed., *The many faces of evolutionism* (Leuven, 2005) 101-113.

⁴⁷ P. Galassi, *Corot in Italy. Open-air painting and the classical-landscape tradition* (New Haven, 1991); P. Conisbee, S. Faunce, J. Strick, ed., *In the light of Italy. Corot and early open-air painting* (Washington, 1996).

buitenleven en het platteland vast te houden. Dichtbij de stad waren nog allerlei plaatsen waar kunstenaars de schilderachtige thema's konden vinden die zij voor hun werk nodig hadden. Er waren geen verre reizen nodig om vanuit de moderne wereld in oorden terecht te komen waar de tijd leek te hebben stilgestaan.⁴⁸

In Nederland en België was het contrast bijzonder scherp. Er bestond hier van oudsher een hoge graad van verstedelijking, en al waren geen van deze steden (met uitzondering misschien van Brussel) werkelijk grote metropolen, toch kenmerkten zij zich door een relatief moderne stadscultuur. Op zeer korte afstand, bij wijze van spreken om de hoek, bestonden er echter allerlei landelijke gebieden met een volkomen afwijkend en vaak zeer schilderachtig karakter. Dit gold zowel voor het landschap, dat nooit spectaculair maar wel intiem en stemmingsvol was, als voor de bevolking, die in kleding en gewoonten een afgezonderde en authentieke indruk maakte. Het nieuwe en het traditionele raakten elkaar onmiddellijk. Er zijn in de Nederlanden relatief veel landelijke kunstenaarsgemeenschappen geweest, niet omdat er hier veel meer onbedorven natuur en pittoreske dorpen waren dan elders, maar omdat er in de directe nabijheid veel moderne stedelijke centra waren.

Met de kunstenaars kwamen echter ook de toeristen. Het is de tragiek, of in elk geval een onvermijdelijk gevolg, van het zoeken naar het authentieke dat dit verdwijnt zodra men het probeert vast te leggen. De kunstenaars kwamen niet altijd alleen maar als nieuwsgierige voorbijgangers, op zoek naar interessante indrukken. Sommigen van hen probeerden in het buitenleven oprecht een alternatief voor de stedelijke cultuur te vinden. Maar dikwijls baanden zij de weg voor de dagiesmensen, en vervluchtigde het oorspronkelijke karakter van de plaatsen waar zij werkten al snel tot een kunstmatig in stand gehouden decor. Nederland is, misschien meer dan België, met zijn eigenaardige mengeling van archaïsche en moderne elementen tot aan de Eerste Wereldoorlog een populair toeristenland geweest, dat er goed in slaagde om bij de talrijke buitenlandse bezoekers, onder wie veel schilders, een illusie van pittoreske oorspronkelijkheid te wekken.⁴⁹ Een ervaring van opgaan in de natuur, van een ontmoeting met landelijke eenvoud, van een tegenstelling tot de stedelijke belangen en omgangsvormen, boden deze plaatsen op den duur echter niet meer.

Landelijke kunstenaarskolonies zijn er nog tot ver in de twintigste eeuw geweest. Zij vertegenwoordigden echter niet meer de meest vernieuwende stromingen. De opkomst van de kolonies valt in een tijd toen er in de nabijheid van de stad nog een overvloed aan schilderachtige natuur was te vinden. Dit was een betrekkelijk kortstondig historisch moment. Onherroepelijk ging het oorspronkelijke karakter van het Europese platteland in de loop van de negentiende eeuw verloren, door vervoer en toerisme, maar bovenal door schaalvergroting, nieuwe landbouwmethoden, en in het algemeen door de druk van een steeds expanderende economie. Het rusteloze, soms bijna krampachtige utopisme dat zich aan het begin van de twintigste eeuw in veel

⁴⁸ Zie hierover met name Pese, 'Künstlerkolonien in Europa'.

⁴⁹ H. Kraan, *Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland 1800-1914* (Zwolle, 2002); A. Stott, *Holland mania. The unknown Dutch period in American art and culture* (Woodstock, NY, 1998); M. Peters, U. de Goede, J. Alleblas, *Dromen van Dordrecht. Buitenlandse kunstenaars schilderen Dordrecht 1850-1920* (Bussum, 2005). Lübben, *Rural artist's colonies*, 20, merkt naar aanleiding van het voorbeeld van Laren op dat er tussen de buitenlandse en Nederlandse kunstenaars merkwaardig weinig uitwisseling is geweest.

kunstenarskolonies manifesteerde, getuigt van het besef dat een terugkeer tot een oorspronkelijke natuur niet meer mogelijk was.

De dichter en wereldverbeteraar J. Winkler Prins maakte omstreeks 1900 een wandeling over de heide bij Laren om te genieten van het landschap dat hij in de schilderijen van Anton Mauve bewonderde. Hij merkte tot zijn schrik dat de natuur voor Mauve niet meer dan een aanleiding was geweest, en dat zijn werk in de eerste plaats *kunst* was:

Toen ik nu door het Gooi rondwandelde en overal mijn ogen liet gaan met herinneringen aan kleur van Mauve in mij of geheele schilderijen van hem voor mijn geest, voelde ik mij bitter teleurgesteld; d.w.z. het Gooi viel mij tegen; want het was lang zoo dichtterlijk niet, lang zoo niet in teer smeltend atmosfeer-waas ingewikkeld als Mauve het ons laat zien op zijn schilderijen.⁵⁰

Niet veel later vertrok Winkler Prins naar Amerika. De gedachte dat het vaderlandse platteland kon inspireren tot een nieuwe levenswijze gaf hij daarmee definitief op.

Wessel Krul (1950) is hoogleraar moderne cultuurgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen.

Summary

Wessel Krul, *Back to basics, simplicity and nature. The Golden Age of the artists' colonies, 1860-1910*.

During the nineteenth century, the Low Countries saw the rise of a large number of artists' colonies in rural areas. The density of these colonies in the Netherlands and Belgium was the result of a marked contrast between the towns, which were gradually modernizing, and the seemingly unspoiled and completely traditional countryside. The colonies followed a standard pattern. The painters settled in villages in picturesque natural surroundings, preferably also with picturesque inhabitants, not too far removed from the main urban centres. An inn providing cheap lodgings was a basic requirement. Often, a slightly older artist with paternal leanings acted as a benevolent host. The ideas behind the colonies usually consisted of a mixture of Utopian expectations, national and historical reminiscences, a longing for medical and spiritual regeneration, and a veneration of 'nature', both in the landscape and in the supposed innocence of the local inhabitants. In general, the colonies were soon overtaken by tourism and suburbanization. Toward the end of the century, the accent came to rest more and more on experiments in lifestyle, and less on the arts as such. The ideologies of the *fin de siècle* aimed on the one hand to establish a new contact with 'nature', which was seen as a regenerative power, but on the other hand strove to overcome 'nature', which was also viewed as the source of baser instincts and the materialist aspects of life. This ambivalent conception of nature stimulated the founding of numerous colonies and at the same time made them superfluous, as the new spiritualism turned away from the visual representation of natural reality. The career of

⁵⁰ J. Winkler Prins, 'Schilders in het Gooi', in: F. Buitenrust Hettema, ed., *Een pic-nic in proza* (Amsterdam, 1904³) II, 648-664, aldaar 654.

Piet Mondrian, a frequent visitor to several artists' colonies, exemplifies this fundamental paradox.

Blom, J. C. H., e. a., *A. E. Cohen als geschiedschrijver van zijn tijd* (Amsterdam: Boom, 2005, 412 blz., €29,50, ISBN 90 8506 183 0).

A.E. (Dolf) Cohen (1913-2004) is een van de historici die, samen met zijn meer bekende collega's als Loe de Jong en Ben Sijes, de fundamenteën legde voor het huidige Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie. Na veertien jaar verruilde hij eind 1959 het Amsterdamse grachtenpand voor de Leidse universiteit, waar hij in 1941 nog net had kunnen promoveren. Nu keerde hij er terug als opvolger van Hugenholtz op de leerstoel middeleeuwse geschiedenis. Nog geen tien jaar later raakte Cohen, eerst als decaan van de Faculteit der Letteren en later als rector magnificus, nauw betrokken bij het veelbewogen democratiseringsproces aan de Nederlandse universiteiten. Deze chronologie toont een verrassende carrièrelijn waarin een interesse voor de middeleeuwen gecombineerd wordt met die voor het eigentijdse verleden en waarin een zorgvuldige reconstructie van de bestuursstructuur en verantwoordelijkheden tijdens de bezettingstijd gevolgd werd door een eigen, pacificerende inbreng bij de herziening van de toenmalige machtsverhoudingen in de Leidse academische gemeenschap.

Dat maakt nieuwsgierig naar (een substantieel deel van) zijn geschriften die de redactie van dit boek bijeen heeft gebracht. De stevige en fraai uitgegeven bundel bestaat uit vier delen: allereerst geven de samenstellers in een serie chronologisch geordende schetsen een indruk van de verschillende fasen in Cohens leven en werk (deel I), dan volgen een aantal van Cohens reflecties over de beoefening van contemporaine geschiedenis die hij in de periode 1952-1986 heeft verwoord (deel II), deel III wordt gevormd door een aantal van zijn niet of weinig bekende stukken over Nederland en de Duitse bezetting. Het afsluitende deel IV met een interview van Cohen met de nazi topman D.F. Wimmer en twee overzichten van de organisatie van het nationaal-socialistische bewind biedt zicht op Cohens werkwijze en vormt als het ware een toegift op het derde deel.

De nadruk in de bundel ligt op het werk dat Cohen voor Oorlogsdocumentatie heeft verricht. Dat waren ook zijn meest productieve jaren naar het zich laat aanzien. Bovendien onderscheidde hij zich in deze jaren van het merendeel van zijn collegae die volgens de redactie 'meer tot direct oordelen geneigd' waren. (7) Cohen daarentegen was geneigd 'de zaken van meerdere kanten te bekijken, nooit genegen tot monolithisch positiekiezen, het oog altijd open voor de toenmalige beweegredenen van de ander en de gronden waarop een standpunt indertijd was ingenomen.' (17) In deel I van de bundel wordt dat verschil in werkwijze tussen Cohen en zijn collega-onderzoekers op het Instituut voor Oorlogsdocumentatie meerdere malen benadrukt. Het lijkt erop dat de redactie de actuele betekenis van deze bundel zoekt in wat zij noemt 'Cohens roep om afstandelijker, analytischer en comparatiever beschouwing van de Tweede Wereldoorlog.' (7) Een roep die redactielid Blom immers sinds het eind van de jaren 1980 heeft herhaald en die – bij de recente consternatie rond Jan Campert, Piet Meertens en Peter Debye – weer op de achtergrond lijkt te raken.

Toch vraag ik mij af in hoeverre de creatie van een dergelijke tegenstelling tussen Cohen en zijn naaste collegae op Oorlogsdocumentatie nodig is om diens benadering en inzichten op hun actuele waarde te schatten. Uit de verzamelde stukken in deze bundel laat Cohen zich namelijk kennen als een historicus die – mede gestimuleerd